

DANUTA OPACKA-WALASEK

„Najtrudniej opisywać to  
co najważniejsze”.

O *Płynie Lugola* Bohdana Zadury

W pierwszej lekturze wiersza<sup>1</sup> skupia uwagę rozdźwięk pomiędzy konotacjami tytułu a konstrukcją sonetu. Tytuł zdaje się zapowiadać utwór o charakterze interwencyjnym, wchodzącym w kontakt z aktualnymi zdarzeniami. Stanowiąc niemal publicystyczny sygnał Czarnobyli, ewokuje katastrofę, zaś sonetowa, rygoryzowna konstrukcja, czternaście obowiązkowych wersów z zachowanym tu porządkiem kwadryń i tercetów, pozostaje jakby niewspółmierna wobec wizji świata podszytego chaosem, jakby do niego nieprzystająca. Sonet jest wszak symbolem wysublimowanej, artystowskiej sztuki poetyckiej, jego klasyczna forma stanowi w literaturze znak trwania zastygłego w regularnym wzorcu genologicznym. W sonecie Bohdana Zadury – jak u Petrarke i Dantego – pojawia się nawet w poetyckiej mikro-scenie para kochanków na Różanym Wzgórzu. Jakże to odległe od aury kataklizmu podpowiedzianego tytułem. To napięcie prowokuje interpretacyjnie, forma sonetu wyczula na przemyślaną estetyzację – będę o nią stawiać wierszowi pytania.

Drugi rozdźwięk, którym ten wiersz wzywa do interpretacji, powstaje na styku czytelniczych oczekiwań uruchomionych tytułową formułą a pozostającą w opozycji do nich kreacją lirycznego świata. Tytuł bowiem, stanowiąc sugestywny sygnał rzeczywistości po Czarnobylu, presuponuje u progu lektury wizerunek świata niespokojnego, wzburzonego, wersy inicjalne natomiast przynoszą statyczne, ze względu na stylistykę nawet nieco patetyczne odzwierciedlenie porządku: „Tlen wodór azot węgiel i żelazo / niezagrożone trwały na swoich pozycjach / Kulka wykuwała wielki dzwon błękitu”. W pierwszym obrazie świat jawi się jako niewzruszony, a dalsze jego przedstawienia,

<sup>1</sup> Wiersz Bohdana Zadury *Płyn Lugola* został zamieszczony na końcu artykułu.

utrzymane w delikatnej barwie stylistycznej, ukazują co najwyżej drobne zmiany, mikroruchy: „Kąt padania promieni słonecznych / Muśnięcie / wiatru / [...] Pół stopnia Celcjusza<sup>2</sup> / Ćwierć milibara”. Tak w kwadrynach, silniej opisowych, skupiających się na świecie zewnętrznym, jak w refleksyjno-nastrojowych tercetach przechodzących do świata ludzi, niewiele się zmienia – życie toczy się pozornie swoim trybem, pod płynącymi w powietrzu „mutantami jodu cezu strontu”. Kochankowie czasu Czarnobyli, przełomu „kwietnia i maja / Cokolwiek bolało / Byli szczęśliwi / Z Różanego Wzgórza / patrzyli wieczorem na mosty i światła”, a zamiast płynu Lugola „Czerwone wino pili do żółtego sera”. Czytelnicze nawyki, wiedza lekturowa przywodzą na myśl kontekst Czesława Miłosza *Piosenki o końcu świata*. To skojarzenie podsuwa może także obraz z pierwszej kwadryny „skaczących po trawniku żółtodziobych szpaków”. Kolor żółty wszak i w wierszu Miłosza, i w kulturze jest jednym z symboli Apokalipsy, rzadko zresztą tak właśnie dekodowanym. W *Piosence o końcu świata* „łódka z żółtym żaglem do wyspy podpływa”, a barwa żółta w apokaliptycznych i biblijnych egzegezach jest znakiem zarazy (łódziami oznaczonymi na żółto przewożono trędowatych do miejsc odosobnienia) oraz zdrady i fałszu (kolor Judasza na malowidłach). Pozornie radosny więc obraz „skaczących po trawniku żółtodziobych szpaków” może funkcjonować w wierszu Zadury na prawach zwiastuna ostateczności. Jak u Józefa Baki, gdy jezuicki rymopis przestrzegał w wierszu *Młodym uwaga*: „Szpaczukujesz. Nie czujesz? // Śmierć jak kot wpadnie w lot!”<sup>3</sup>. Ten intertekst zdaje się dobrze przylegać do atmosfery zbudowanej w *Płynie Lugola*.

Kontrast kolejny, który zwraca uwagę w konstrukcji wiersza, to naprzemiennosc skali obrazowania. W bezpośrednim sąsiedztwie makroskali, obrazów o zakroju kosmicznym, podsyconych uwznioślającą stylistyką („Tlen wodór azot i żelazo / niezagrożone trwały na swoich pozycjach”, „wykuwały wielki dzwon błękitu”, powietrze, promienie słoneczne) umieszczane są w wierszu zjawiska o skali mikro, oddane w lekkiej barwie stylistycznej: „muśnięcie wiatru”, „ćwierć milibara”, „pół stopnia Celcjusza”, kukułka, szpaki, cykady. Interesująca jest funkcja owego rozpięcia skali obrazowania, kontrpunktowej techniki w konstrukcji lirycznego świata. On cały, reprezento-

<sup>2</sup> W tekście wiersza pojawia się błędny zapis nazwiska fizyka Andersa Celcjusza – „Celcjusz”. Zachowuję pisownię zgodną z oryginałem.

<sup>3</sup> J. Baka, *Młodym uwaga*, w: idem, *Poezje. Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowych. Uwagi śmierci niechybnej*, oprac. R. Grześkowiak, M. Adamiec, Gdańsk 2001, s. 42.

wany przez skalę makro i mikro, podminowany jest katastrofą, choć miniskala, jak tytułowy płyn Lugola, zdaje się tu stanowić estetyczne antidotum na trwogę. Antidotum jednak równie wątpliwe, co podawany w czasie Czarnobyli specyfik, który miał powstrzymać wbudowywanie się w tarczę radioaktywnych izotopów jodu. Wprowadzony w świat wiersza niepokój, mimo pozornie łagodzących go detali, które niemal nie zmieniają konsystencji przedstawianej rzeczywistości, wbudowuje się mocno w światoodczucie.

Dostrzeżona w niektórych partiach utworu mikroskala, w powiązaniu z kreowaniem w nim nieokreślonego, bo nieuchwytnego wprost nastroju grozy, ledwie zasygnalizowanego, a ciężącego nad całym światem wiersza, kieruje uwagę ku kategorii wzniosłości, zwłaszcza w wydaniu nowoczesnych estetyk. Takiej wzniosłości, która jest daleka od patosu, odrzuca go jako podejrzanego rzecznika fałszywie wykreowanych, nie zaś prawdziwie przeżywanych, uwiarygodnianych przedstawieniem emocji. Na tyle silnych, że poszukujących wyrazu głównie w ascezie artystycznych środków niż w ich uroczystości i nadmiarze, które dzisiaj wrażliwość odbiera raczej negatywnie.

Jak wiadomo z pism Jeana-François Lyotarda i Jacques’a Derridy, we wrażliwości współczesnych z estetyką wzniosłości łączy się skala mikro. Mniej przerażają dziś zjawiska potężne, bo doświadczenia realności i sztuki uczą, że prawdziwe niebezpieczeństwa – to, co w istocie poraża – kryją się w rzeczach małych, niedostrzegalnych gołym okiem. I że „najtrudniej opisywać to co najważniejsze”, kiedy w sztuce rodzi się wzniosłe pytanie awangard „czy zdarzy się?”, czy zdarzy się przedstawienie, czy znajdują się środki wyrazu na oddanie tego, co nieuchwytnie, uobecnienie tego, co sprawia, że się widzi, a nie tego, co jest widoczne<sup>4</sup>. Derrida pisał o wzniosłej trwodze wywoływanej skalą mikro przy okazji wywiadu dla „Le Monde Diplomatique” po 11 września:

Kiedys ktoś powie: „11 września” to były stare („dobre”) czasy ostatniej wojny. Panował jeszcze wspaniały porządek: widoczny olbrzymi! O wielkim obszarze, wielkiej randze! Tymczasem nanotechnologie wszelkich rodzajów stają się dużo potężniejsze i coraz bardziej niewidzialne, nieuchwytnie, wnikające, gdzie się da. Rywalizują w mikroświecie z mikrobami, bakteriami i promieniami. Nasza podświadomość już jest na to wrażliwa, już to wie i już nas przeraża<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> To zasadnicza dla refleksji nad wzniosłością w ujęciu J.-F. Lyotarda kwestia, rozważana w tekście pt. *Wzniosłość i awangarda* (przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 2/3 1996, s. 173–189).

<sup>5</sup> J. Derrida: *Co to jest terroryzm?*, przeł. J. Szczygieł, „Le Monde Diplomatique” IV 2004. Cyt. za: A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, w: *Skala mikro*

Kapuściński natomiast na pytanie o największe niebezpieczeństwa, które mogą niekorzystnie zmienić postać naszego świata, odpowiedział:

Największe zagrożenia tkwią w olbrzymiej i rosnącej sferze mikro [...], w tym całym świecie [...], który jest właśnie światem, przepraszam za paradoks, którego nie możemy zobaczyć gołym okiem. Cały wielki świat wirusów, atomów, bakterii [...] – to jest świat tajemniczy, w którym może kryć się wielki tryumf człowieka [...]. Ale zarazem ten świat dostępny dziś tylko wąskiemu gronu specjalistów może przynieść straszne cierpienia i nieszczęścia<sup>6</sup>.

W kontekście problematyki wiersza zapisującego podmiotową, artystycznie przetworzoną reakcję na wybuch w elektrowni atomowej i doznawanie świata skażonego niewidzialnymi promieniami, o skutkach wówczas mało wyraźnych i nieprzewidywalnych, zarówno zacytowane komentarze, jak i wyczulenie na obecność w konstrukcji utworu symptomów wzniosłości zdają się niepozbawione sensu. Warto przyrzeć się zatem owej specyficznej estetyce wzniosłości, charakterystycznej dla wrażliwości współczesnych. Wszak wiersz Zadury wpisuje się nie tylko swoim tematem, ale i centralnym dla sztuki poetyckiej problemem („Najtrudniej opisywać to co najważniejsze”) w zasadnicze zagadnienia refleksji nad wzniosłością. Obejmuje ona, między innymi, poszukiwanie środków, którymi wyraża się nieokreśloność: to, co niewidzialne, nieprzedstawialne, a narzucające się świadomości. W świecie wiersza jest wiele takich miejsc, w których, jak powiadał Paul Klee, „potworność i bezkształt mają swoje prawa bytu, gdyż mogą być wzniosłe”<sup>7</sup>: „płynące w powietrzu mutanty jodu cezu strontu”, „cykady cykające jak licznik Geigera”, ledwie wychylająca się wskazówka barometru i drgnienie na skali termometru, gdy wiadomo, że dzieje się potężna katastrofa. To charakterystyczne dla wzniosłości porażenie groźbą, że nic więcej się nie zdarzy, ów stan trwogi i zawieszenia, a zarazem dziwny rodzaj przyjemności, o której pisze Lyotard, że jest doznaniem większym niż zadowolenie, bo powiązany z bólem i bliskością śmierci. W sonecie Zadury kochoankowie „byli szczęśliwi” – „Cokolwiek bolało”. Umieszczeni w świecie wiersza w granicznym (zatem dla wzniosłości charakterystycznym) punkcie – na wzgórzu, nad mostami, patrzą

w *badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005, s. 19.

<sup>6</sup> R. Kapuściński: *Świat straszny i wielki*, „Gazeta Wyborcza” 26–27 I 2002, s. 15. Cyt. za: A. Nawarecki, op.cit., s. 19.

<sup>7</sup> J.-F. Lyotard, op.cit., s. 180.

w noc. Nie jest ona ciemnością absolutną, wszak widzą światła rozpraszające mrok i mosty symbolizujące przełom, przejście i zarazem zawieszenie. Tym silniej w mikrosценkę wpisana jest wzniosłość, że w otaczającej kochanków katastrofie świadomość podsuwa to, o czym pisał kilka stuleci przed Lyotardem Edmund Burke, rozważający „pochodzenie niektórych naszych idei wzniosłości i piękna”<sup>8</sup>. Burke powiadał, że wzniosłość rodzi się z trwogi przed odebraniem ostatecznym, gdy to, czego doświadczamy, nasuwa słuszny lęk, że może zostać odebrane wszystko: odebranie światła, przerażenie mrokiem; odebranie bliźniego, przerażenie samotnością; odebranie języka, przerażenie ciszą; odebranie rzeczy, przerażenie pustką; odebranie życia, przerażenie śmiercią.

Zarazem jednak owa groźba, która budzi przerażenie, musi zostać zawieszona, odepchnięta na pewien dystans, powstrzymana – by mogło narodzić się uczucie wzniosłości. Dopiero powstały w ten sposób suspens, umniejszenie groźby, przynosi charakterystyczną ulgę warunkującą wzniosłe doznanie. Oto sztuka, oddalając zagrożenie, dostarcza *delighte*. Znajdując środki przedstawienia nieprzedstawialnego, uobecniając niewidzialne a narzucające się rozumowi zagrożenie odebrania wszystkiego, w tym środków przedstawienia, niesie silny ładunek emocjonalny. Dzięki właściwemu dla siebie połączeniu słów odnosi się do tego, co niewidzialne, pozyskuje środki dla zobrazowania nieokreśloności, pozwalając nastać estetycznemu zdarzeniu. Jego stawką jest szczególny tryb wrażliwości artystycznej cechujący nowoczesną wzniosłość, który umożliwia zobrazowanie sprzecznego uczucia, jakim siebie oznajmia i siebie uniedostępnia nieokreśloność<sup>9</sup>.

W wierszu Bohdana Zadury owa nieokreśloność narzuca się w odbiorze. Świat wiersza, mimo delikatnych rekwizytów, nasączony jest aurą grozy, bo został uobecniony w kontekście katastrofy, o czym decyduje rozpięcie go pomiędzy treścią delimitacyjnych punktów: tytułu i dwóch ostatnich wersów. Te ramy tekstu to zarazem jedyne w utworze momenty, gdy przywołane są wprost fakty związane z katastrofą w Czarnobylu: płyn Lugoła, licznik Geigera i zmutowane pierwiastki płynące w powietrzu. Właśnie: płynące. Otaczające wszystko, choć niewidoczne i niepowodujące tymczasem wyraźnych zmian. Tym większy budzą lęk, tym silniej są tropione ich symptomy. Tym trudniej pojąć, że w dziejącej się katastrofie świat trwa w swojej widzialności pra-

<sup>8</sup> E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.

<sup>9</sup> Zob. J.-F. Lyotard, op.cit., s. 182 i nast.

wie nienaruszony, a kochankowie, na przekór determinującemu, bo nieuniknionemu zagrożeniu potrafią pić wino i jeść żółty ser. Tym trudniej wyrazić ową groźną nieokreśloność, która naczyna istnienie cieniem i podpowiada, że nad wszystkim ciąży nieuchwytna, niewyraźna strata, bo dotychczasowy świat objawia się jako utracony. Zadura powiada: „Najtrudniej opisywać to co najważniejsze” – tak mikrozmiany w świecie naznaczonym stratą, jak uczucia rodzące się wobec nowego, nieuniknionego. Kiedy brakuje słów, żeby opisać brak słów.

Pułapkę bezpośredniości przedstawienia, nadmiernej opisowości czy emocjonalności, które zawsze szkodzą poezji, Zadura pokonał kapitalnie. Doznanie niestabilności poruszonego katastrofą świata zawarł najsilniej w warstwie brzmieniowej wiersza, w dwóch liniach instrumentacji głoskowej, mocno ze sobą skonstrastowanych. Od brzmienia tytułu poczynawszy, łagodnego i jakże przez to odległego w znaczeniach od rzeczywistości, której hasłem wywoławczym jest płyn Lugola, prowadzi konsekwentnie warstwę dźwiękową utworu, a w niej – jak w roztworze jodyny – rozpuszczają się złowieszcze konotacje. Zarazem są obecne jak w zawieszynie, bo głoski *ł* i *l*, uwyrażniające się w *Płynie Lugola* i nieustannie nawracające w kolejnych frazach, wiążą, dzięki brzmieniowym asocjacom, pozornie odległe od siebie sensy i nazywane zjawiska.

Wszystko niemal zdaje się tu rozgrywać w brzmieniu, wszystko zdaje się płynąć: „płyn Lugola”, „węgiel”, „wielki”, „błękitu”, „muśnięcie”, „milibara”, „bolało”, „światła”, „pili”, „płynęły”. Sięgam po analityczny skalpel, badam instrumentację głoskową. Jest gęsta. Dominantę brzmieniową budują w przeważającej części wiersza zestroje głosek sonornych (*ł, l, m, n, r*) oraz zmiękczonej (*ń, ń, ł', ś, ć*). Konstrukcja najbardziej zewnętrznej płaszczyzny: dwuwarstwy brzmień i znaczeń, pracuje na rzecz jej wewnętrznej dysharmonii, skonstrastowania łagodnych dźwięków z zawartością semantyczną wyrazów, uwydatnianą kontekstem. W sąsiedztwie „płynu Lugola” i „licznika Geigera” takie słowa jak „promienie”, „**ćwierć milibara**”, „**muśnięcie wiatru**”, „**pół stopnia** Celcjusza”, „**mutanty płynęły**” swoimi sensami uwyrażniają wszechobecność katastrofy, zaś ich brzmienia miękko, melodyjnie znieczulają. Dźwiękowa powierzchnia świata tu przedstawionego kieruje myśl ku niepochwytności zjawisk, skrytości istoty: jak łagodne brzmienia rozmywają symptomy tragedii uobecnianej w wierszu, tak jej sygnały ukrywają się pod powierzchnią normalności, niemal nie sposób ich dostrzec, a jednak pulsują groźbą, napiętnują nią doznawanie świata.



W finale utworu instrumentacja głoskowa przechodzi z płynności w ostre, metaliczne cykanie, rytmiczne i złowieszcze: „cykady cykały jak licznik Geigera”. Graniczne punkty, tytuł i wers ostatni, łączy nie tylko to, że uwyrażniają znaki rozpoznawcze zdarzeń Czarnobyli: „płyn Lugola” i „licznik Geigera”. Choć cykający jak cykady „licznik” przez zmiękczone *l* dźwiękowo łączy się z tytułowym Lugolem. Graniczne punkty tekstu są zarazem mocno skonstrastowane w instrumentacji. Ale ostatnie, ostre brzmienia („cykania”) mają swoją antycypację już w połowie utworu: w „stopniach Celcjusza”. „Celsjusz”<sup>10</sup> – brzmieniowo pomiędzy *l* i *c*, wprowadza zimne emocjonalnie dźwięki: brzmienie *c* zostaje wzmocnione przez *s*. Jest jakby słowem-punktem granicznym, sygnałem przejścia brzmień od łagodnej płynności do metalicznych, zimnych dźwięków. Bo w następnych częściach sonetu, w tercetach, zagęszczają się głoski zwarte i szczelinowe: *c*, *s*, *z*, których emocjonalny chłód wzmacnia sąsiedztwo głosek zwartych wybuchowych: *p*, *k*, *g*, *t*, *d*. Ta linia instrumentacji będzie narastać, by uzyskać zwielokrotnioną kulminację w zakończeniu („stopnia”, „Celcjusza”, „zupe”, „cokolwiek”, „wzgórza”, „sera”, „cezu”, „strontu”, „cykady cykały”, „Geigera”). Rytmicznych powtórzeń głosek wybuchowych jest w wierszu więcej: „kukułka”, „wykuwała”, „skakały”. Chce się znów powiedzieć, że najwięcej rozgrywa się tu w brzmieniu, w przenikaniu się płynności dźwięków, sugerujących pozorną łagodność świata z uruchomioną w nim bombą, która rytmicznie cyka, determinując dotychczasową postać.

Wiersz mówi skonstrastowanym dźwiękiem, mówi niespodziewanie zagęszczanym, przeskakującym w powtórzeniach rytmem słów o naruszonej esencji świata, gdy stabilne trwanie jest podmywane przez płynność; gdy to, co pozornie stałe i bezpieczne, zostaje podminowane niewidoczną gołym okiem a wszechobecną katastrofą. W paralelizmach pierwszej i ostatniej strofy ten sens zostaje dodatkowo uwyrażniony, podkreślając kruchość i niepewność trwania: „Tlen wodór azot i żelazo / niezagrożone trwały na swoich pozycjach” – „mutanty jodu cezu strontu płynęły w powietrzu”.

<sup>10</sup> W fonetycznej interpretacji błędnie zapisanego w wierszu nazwiska fizyka („Celsjusz” zamiast „Celsjusz”), przyjmuję poprawne w języku polskim brzmienie nazwiska (choć bez pewności, czy jego zapis w utworze nie jest zabiegiem celowym, w myśl *licentia poetica*, a wówczas wyraz wybijałby dwukrotnie, tym dobitniej, głoskę *c*). Traktując zarazem to słowo (a ściślej – jego postać brzmieniową) jako punkt graniczny w organizacji warstwy brzmieniowej w utworze, w którego dalszej partii narasta częstotliwość głosek *s*, *z*, pozostaje przy wyborze poprawności fonetycznej (wówczas „Celsjusz” zawiera i głoskę *l*, będącą dominantą części pierwszej *Fłynu* Lugola, i wprowadza dźwięki *c* i *s*, charakterystycznie narastające ku końcowi).

Pieczołowicie skonstruowaną warstwą brzmieniową, która silnie skupiła moją uwagę w pierwszej lekturze, wiersz działa jak antidotum, jak płyn Lugola, na zawarty w strukturze głębokiej dramat. Ów dramat pozostaje niewyrażony bezpośrednio, bo w istocie jest niewyraźny, niemal niepochwytany. Prawie niedostrzegalny – jak muśnięcie wiatru, jak wahnięcie o ćwierć milibara wskazania barometru, jak zmiana temperatury o pół stopnia Celsjusza. Jak ciche cykanie licznika Geigera.

Pytam o funkcję warstwy brzmieniowej, której istotna rola, uwydatniana finezyjnym przeplataniem się skonstruowanych dźwięków płynnych i cykających, metalicznych, wybuchowych, buduje podszyty grozą (ale i melancholią) nastrój utworu. Serce wiersza, sercem jego dramatu jest słowo w nim niewyrażone: *Czarnobyl*. I jego czas: „przełomu kwietnia i maja”, kiedy równolegle z trwożnym wypatrywaniem skutków i znaków tragedii przeżywało się przecież chwile szczęścia, jak w pierwszym tercecie: „Cokolwiek bolało / Byli szczęśliwi”. Kiedy wino, na Różanym Wzgórzu, z widokiem na mosty i światła, przyjmowało się jak antidotum na katastrofę, jak płyn Lugola, ale cykanie cykad napiętnowane już było świadomością nieuchronnego, determinującego. Nie pada w wierszu słowo *Czarnobyl*, nie ma opisu jego wyraźnych znaków, gdy te są skryte także w rzeczywistym świecie, choć go opływają, nie poddając się słowom ani obrazom. Bo „Najtrudniej opisywać to co najważniejsze”. Tak, jak trudno było wychwycić symptomy katastrofy, kiedy radioaktywne promienie unosiły się w powietrzu. Mikrowychylenia barometru, muśnięcie wiatru, ból przemieszany ze szczęściem, dziwne zdarzenia, które zawierają się w dziwnym, gorzkim smaku płynu Lugola.

Synekdochy *Czarnobyla* – „płyn Lugola”, „licznik” – dwu-warstwą brzmień i sensów ewokują jego czas, wybijają głoski *Czarnobyla*: *č, r, n, o, b, y, l*. „Czwartek”, „czerwone wino”, „byli” – także przypominają o słowie *Czarnobyl*. Kryje się ono w dźwiękach wiersza, uwyrażniającym głoski budujące tę nazwę. Konstrukcja brzmieniowa działa niemal jak anagram, pobrzmiewa *Czarnobylem*, szyfrując jego dźwięk. Omownie, peryfrastycznie wyraża jego czas: czas picia cierpkiego, specyficznego płynu Lugola. Bliższego piołunówki niż czerwonego wina, goryczą nasuwającego skojarzenie z Gwiazdą Piołun, która w przepowiedni Apokalipsy miała spaść z nieba, by zatruć wszystkie wody. Jest sercem wiersza, choć nie ma w nim dźwięku trąb. Jest tylko ledwie słyszalne cykanie licznika Geigera, kukanie kukułki.

Precyzyjna konstrukcja warstwy brzmieniowej każe wrócić do poczynionego na początku spostrzeżenia o estetyzacji wiersza



Zadury, który – jako sonet – uwydatnia piękno formy, tę wypełnia pięknymi słowami („kukułka wykuwała wielki dzwon błękitu”, „muśnięcie wiatru”, Różane Wzgórze), nabudowuje piękne dźwięki. Jaka jest funkcja tej estetyzacji? Tak drobiazgowiej, mimo nienachalnego przecież poprowadzenia, że nawet poruszenie wykreowanego w nim świata „wiatrem od Wschodu”, od Czarnobyli, rozbija płynny tok składniowo-wersowy sonetu jedyną przerzutnią, równo w połowie, pomiędzy szóstym a siódmym wersem, sygnalizując naruszenie harmonii, zaburzenie porządku. Czy oddanie melancholii wobec bezpowrotnego świata, który objawił się przy mało widzialnych a uświadomionych skutkach Czarnobyli jako stracony? Czy wyrażenie formą nieuchwytną, więc i wprost niewyraźną utraty, którą syci się melancholia zwana „czarną żółcią”, z Czarnobylem dźwiękowo związana przez swe dawne imię? Nie znajduję pewnej odpowiedzi, bo też wiersz broni się przed nią, jedynie ewokując konsekwentnie a subtelnie niepokój, wrażenie odpływania stabilnej formy świata, im mocniej ten opływają wszechobecne, zmutowane pierwiastki. Teraz jednak widzę wyraźniej niż na początku interpretacji, że sonet Bohdana Zadury, choć swą ukłasycznioną formą zdawał mi się pozostawiać w głębokim rozdźwięku wobec znaczeń „płynu Lugola”, który go tytułuje, przystaje zarazem konstrukcją i kreacją świata po Czarnobylu do formuły, w jakiej ujął sonet Ryszard Przybylski: „gorejące wyrachowanie, lodowata furia wyobraźni”<sup>11</sup>.

Bohdan Zadura

### **Płyn Lugola**

Tlen wodór azot węgiel i żelazo  
niezagrożone trwały na swoich pozycjach  
Kukułka wykuwała wielki dzwon błękitu  
Skakały po trawniku żółtodziobe szpaki

Najtrudniej opisywać to co najważniejsze  
Kąt padania promieni słonecznych Muśnięcie  
wiatru Wyż nad miastem Pół stopnia Celcjusza  
Ćwierć milibara Czwartek Zupełnie szparagową

Przełom kwietnia i maja Cokolwiek bolało  
Byli szczęśliwi Z Różanego Wzgórza  
patrzyli wieczorem na mosty i światła

<sup>11</sup> R. Przybylski, *Miedzy śmiercią a tekstem*, w: idem, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 36.

Czerwone wino pili do żółtego sera  
 Mutanty jodu cezu strontu płynęły w powietrzu  
 i cykadę cykały jak licznik Geigera<sup>12</sup>

DANUTA OPACKA-WALASEK

**“The most important is the most difficult to describe”.  
 On Bohdan Zadura’s “Płyn Lugola”**

The starting point for the interpretation of the poem *Płyn Lugola*, [Lugol’s solution] written by B. Zadura, is the rift between the classical form of the sonnet and the title that prompts the interventionist character of the poem and that indicates journalistic involvement in and the implications of the events in Chernobyl. This in turn leads to identification of further structural tensions and dissonances (in the verse course, at the level of imaging and in shaping the mood of the poem). The descriptive category for the essence of the composition and underlined overtones of the work is the sublime, in particular as it is viewed by modern aesthetics (proposed by Lyotard, Derrida, but also Burke). What surfaces is the microscale of imaging clashed with the macroscale phenomena formalized in lyrical situation, violation of the substance of the world, stability encroached by liquidity. A particularly validated layer of the work is the sound structure of the poem: in the finely and precisely controlled instrumental line, almost equivalent to the anagram, connotes the word “Chernobyl”, though the word is not expressed explicitly in the text. The interpretation intends to prove that the stake here is the articulation of sublimity charged and permeated with a metapoetic reflection – and that “the most important is, at the same time, the most difficult to describe”.

**Key words:** Bohdan Zadura, sublimity, anagram, sonnet, Chernobyl.

**Danuta Opacka-Walasek** – literaturoznawca, profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Uniwersytecie Śląskim. Jej zainteresowania badawcze i krytycznoliterackie skupiają się wokół poezji polskiej XX wieku i sztuki interpretacji. Jest autorką czterech książek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (1996); *Po tego smaku. Zbigniew Herbert* (1997); *Czytając Herberta* (2001); *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji XX wieku* (2005). Opublikowała także ponad trzydzieści artykułów naukowych dotyczących m.in. poezji Juliana Tuwima, Józefa Czechowicza, Czesława Miłosza, Stanisława Barańczaka, Wisławy Szymborskiej, Stanisława Grochowiaka, Urszuli Koziół.

<sup>12</sup> B. Zadura, *Płyn Lugola*, w: idem, *Wiersze zebrane*, t. 2, Wrocław 2005, s. 42 (wiersz z tomu *Prześwietlone zdjęcia*, Lublin 1990).